

## Жан Кокто

### Стравинский

Из книги «Призыв к порядку», 1926



Стравинский сочиняет «Весну священную». Рисунок Жана Кокто

Это было в 1910 году. Нижинский танцевал в «Видении розы». Я решил не ходить в зал и подождать его за кулисами. Там действительно было на что посмотреть. После того как Дух целовал девушку, он вылетал в окно... и падал за сценой. Тут его окружали помощники, брызгали водой в лицо и растирали полотенцами, как боксёра. В этом грубом обращении была нежная забота. Я все ещё слышу гром аплодисментов, снова и снова вижу этого вымазанного гримом юношу — вот он стоит, весь в поту, и хрипит, держась одной рукою за сердце, а другой за край декорации, а то и просто бессильно обвис на стуле. Сейчас его обрызгают водой, отхлещут по щекам, встряхнут — и он снова выйдет на сцену, приветствуя зал улыбкой.

Здесь, в полумраке, среди прожекторов лунного света я и встретил Стравинского.

Стравинский заканчивал тогда «Петрушку». Он рассказывал мне об этой работе в игорном зале Монте-Карло.

«Петрушка» был показан в Париже 13 июня 1911 года. Я был в числе немногих, приглашённых на репетицию в театр «Шатле». Это произведение, ныне расцветшее пышным цветом, тогда было таким тугим бутонem, что вызывало лишь досаду. От понимания дилетантов, привыкших к разжёвыванию, ускользало созидательное начало чуждой томным вздохам русской народной души, пронизывающее это стремительное, как барабанная дробь, произведение.

На первых порах Стравинского признали отдельные знатоки, но мало-помалу и публика канонизировала «Петрушку».

Итак, «Петрушка» по праву стал считаться классикой, а произошло это, во-первых, благодаря его фольклорной основе и, во-вторых, потому, что его стали использовать в борьбе с ещё более новым. Это совершенно в духе публики: ковылять от шедевра к шедевру, всегда отставая на один; признавая вчерашний день, хулить сегодняшний и, как говорится, всегда идти не в ногу со временем. Однако до знаменитой премьеры «Весны священной» мы мало виделись со Стравинским.

«Весну» давали в мае 1913-го, в новом, ещё необжитом зале, слишком комфортабельном и холодном для публики, привыкшей к постоянной тесноте и духоте, к красному бархату и позолоте. Я не хочу сказать, что на более скромной сцене «Весна» встретила бы более тёплый приём; но одного взгляда на этот великолепный зал было достаточно, чтобы понять несовместимость полного силы и молодости произведения и декадентской публики. Публики расслабленной, привыкшей к гирляндам в стиле

Людовика XVI, ложах наподобие венецианских гондол, подушкам и мягким диванам в восточном вкусе,— а приучил её к этому «Русский балет».

В такой обстановке приятно, насытившись духовной пищей, подремать в гамаке, а все новое докучает, как муха,— прочь его, чтобы не мешало.

Склонность к дурному вкусу вообще сильна в людях, но в 1912 году среди светских эстетов началась прямо-таки эпидемия фальшивой оригинальности, одних она соблазняла, другие слепо ненавидели ее заодно с оригинальностью неподдельной. Дилетанты и жеманницы решили не ударить в грязь лицом, и появился целый класс деклассированных, нечто среднее между честным дурным вкусом, который был их природным свойством, и новыми заповедями, до которых они, к счастью, не могли дотянуться. Провинция, тем более страшная, что она обосновалась в самом сердце Парижа.

Пожалуй, было бы любопытно отыскать в едином целом часть, принадлежащую каждому из создателей: Стравинскому-музыканту, Рериху-художнику и Нижинскому-балетмейстеру.

В музыке тогда царил импрессионизм. И вдруг на его прекрасных руинах выросло дерево Стравинского.

В сущности, «Весна» в своей «организованной дикости» была сродни фовизму. Гоген и Матисс склонились бы перед ней. И если из-за неизбежного отставания музыки от живописи «Весна» действовала другими средствами, она, тем не менее, произвела долгожданный взрыв. Кроме того, не следует забывать, что упорное сотрудничество Стравинского с антрепризой Дягилева, заботы, которыми он окружал в Швейцарии больную жену, отдаляли его от центра событий в искусстве. Таким образом, его новизна была спонтанной. Как бы то ни было, это произведение было и остаётся шедевром, симфонией, в которой слились первобытная тоска, родовые схватки земли, шум ратных и мирных полей, напе-вы, идущие из глубины веков, жаркое дыхание животных и глубинные содрогания недр, — словом, это героики доисторической эры.

Конечно, Стравинский не прошёл мимо Гогена, но немощная декоративность переродилась у него в нечто колоссальное. В ту пору я плохо разбирался в том, как котируются те или иные новейшие веяния, и благодаря своему невежеству мог сполна насладиться «Весной», не думая ни о жёстких правилах, часто маскирующих отсутствие непосредственности, ни об отклонениях от них, за которые часто хулят свободное дарование.

Рерих — художник посредственный. Его костюмы и декорации к «Весне», с одной стороны, не были чужды духу произведения, но с другой — приглушали его некоторой своей вялостью.

Остаётся сказать о Вацлаве Нижинском. Вернувшись из театра домой, то есть в «Палас-отель», где он обосновался, этот Ариэль становится серьёзным, обкладывается фолиантами и перекраивает язык движений. По неосведомлённости он выбирает не лучшие из современных образцов, ориентируясь на Осенние выставки. Пресытившись похвалами своему изяществу, Нижинский отрекается от него. Он постоянно стремится к полной противоположности того, чему он обязан славой; бежит старых формул и замыкается в новых. Нижинский мужик, Распутин; он несёт в себе заразительный бунтарский дух, он презирает толпу (хотя сам не прочь понравиться ей). Подобно Стравинскому, он превращает свою врождённую слабость в силу; благодаря своему архаизму, своей неотёсанности, аморфности, своему человеческому несовершенству он избегает немецкой болезни — страсти к системе, которая искушает Рейнхардта.

Позднее мне приходилось слушать «Весну» без танцев; а я бы хотел вновь их увидеть. Я помню, что тогда замысел и трактовка были тождественны, как звучащие в унисон инструменты в оркестре. Эта параллельность музыки и пластики и была недостатком балета, не хватало игры, контрапункта. Зрители имели случай убедиться в том, что многократно повторенный аккорд меньше утомляет слух, чем многократно повторенное движение утомляет глаз. Автоматическая монотонность смешит больше, чем диссонанс, а диссонанс — больше, чем полифония.

Работа хореографа распадается на две части.

Хореография мёртвая (позиция балерины, стоящей носками внутрь, просто в пику существующей традиции) и живая (Гроза и танец Избранницы, неистовый и безыскусный, словно танцует насекомое или загнипнотизированная удавом лань, словно происходит гигантский взрыв — поистине, я не могу

припомнить в театре другого такого потрясающего зрелища).

Эти составляющие и образовали единое творение, одновременно цельное и разнородное, и все, что было неудачно как частность, испарилось в сплаве могучих темпераментов.

На премьере этого исторического произведения стоял такой шум, что танцоры не слышали оркестра и должны были следовать ритму, который Нижинский, изо всех сил вопя и Топая, отбивал им из-за кулис.

Представив в общих чертах, что происходило на сцене, пройдем через маленькую железную дверь в зал. Он переполнен. Опытный глаз обнаружит тут все необходимые компоненты скандала: светская публика — декольте, жемчуга и страусовые перья; рядом фраки и кружева, и тут же пиджаки, гладкие дамские причёски, кричаще небрежные наряды зрителей из породы эстетов, которые без разбора восторгаются всем новым из одной только ненависти к лохам (окации этих невежд куда хуже, чем откровенный свист тех же лож). Добавьте к этому возбуждённых музыкантов и баранов из панургова стада, разрывающихся между мнением света и престижем «Русского балета». Я не продолжаю перечисление, иначе мне пришлось бы описать тысячи оттенков снобизма, сверхснобизма, антиснобизма, а для этого понадобилась бы отдельная глава.

Стоило бы только отметить одну особенность публики: отсутствие в ней, за двумя-тремя исключениями, молодых художников и их учителей. Как я узнал после, на то были свои причины: одни просто ничего не знали о пышных представлениях Дягилева, на которые он их не приглашал, другие были предубеждены против них. Презрение к роскоши, которое Пикассо возвёл в культ, имеет свои хорошие и дурные стороны. Я ухватился за этот культ как за противоядие, но, возможно, он ограничивает горизонт некоторых художников, избегающих всякого соприкосновения с роскошью не из апостольского служения, а из чёрной зависти. Так или иначе, но «Весна священная» осталась неизвестной Монпарнасу; исполненная в концертах Монте, «Весна» была обругана левоавангардистской прессой, враждебной «Русскому балету», Пикассо впервые услышал Стравинского в 1917 году, когда мы с ним были в Риме.

Но возвратимся в зал на авеню Монтеня: вот сейчас дирижёр постучит палочкой по пюпитру, поднимется занавес, и у нас на глазах разыграется одно из самых значительных событий в анналах искусства.

Публика, как и следовало ожидать, немедленно встала на дыбы. В зале смеялись, улюлюкали, свистели, выли, кудахтали, лаяли, и, в конце концов, возможно, утомившись, все бы уgomонились, если бы не толпа эстетов и кучка музыкантов, которые в пылу неумеренного восторга принялись оскорблять и задирать публику, сидевшую в ложах. И тогда гвалт перерос в форменное сражение.

Стоя в своей ложе, со съехавшей набок диадемой, престарелая графиня де Пурталес, вся красная, кричала, потрясая веером: «В первый раз за шестьдесят лет надо мной посмели издеваться». Бравая дама была совершенно искренна. Она решила, что её мистифицируют.



Стравинский и Нижинский. Рисунок Жана Кокто

В два часа ночи Стравинский, Нижинский, Дягилев и я, забившись в фиакр, отправились в Булонский лес. Все молчали; стояла свежая, чудесная ночь. По запаху акаций мы поняли, что едем уже среди деревьев. Приехали на озеро, и тут Дягилев, кутаясь в воротник из опоссума, проговорил что-то по-русски; я почувствовал, как притихли Стравинский и Нижинский, а когда кучер зажжёт фонарь, увидел слезы на лице импресарио. Он продолжал говорить, медленно, неустанно.

– Что это? – спросил я.

– Пушкин.

Наступило долгое молчание, потом Дягилев прибавил ещё какую-то короткую фразу, и волнение моих соседей показалось мне столь сильным, что я не удержался и спросил о причине.

– Это нельзя перевести, – ответил Стравинский, – в самом деле нельзя, это слишком по-русски... слишком... Примерно так: «Поехать бы сейчас на острова...» Да-да, это так по-русски, потому что, видишь ли, как мы сейчас едем в Булонский лес, так у нас ездят на острова, и мы представили себе «Весну священную» на островах.

Это было первое упоминание о провале. Вернулись мы на рассвете. Трудно представить себе нежность и ностальгию этой троицы, и как бы ни проявлял себя Дягилев впоследствии, я никогда не забуду этот фиакр, его мокрое от слез крупное лицо и стихи Пушкина в Булонском лесу.

С той поездки началась наша настоящая дружба со Стравинским. Он вернулся в Швейцарию. Мы переписывались. Потом я задумал «Давида» и поехал к нему в Лейзен. (...)

Во время моей недавней встречи с русским поэтом Маяковским Стравинский был нашим переводчиком.

Разговор не клеился. Мы говорили не только на разных языках, но на языках разных эпох.

В стране, потрясённой до основания, литература тоже захвачена бурей. В ней преобладают идеи, поэты становятся политиками.

У нас после подобного кризиса на смену риторике неизбежно приходит ребус. Со временем он становится понятным, и борьба идёт вокруг таких тонкостей, что невнимательные или непосвящённые люди их просто не понимают.

Эта экономность, эта незаметная динамика напоминает работу машин, изготавливающих цинковые клише, когда огромный механизм приводит в движение крохотный резец.

Вот почему мощь наших великих эпох кажется иностранцам незначительной.

Вообразите, как выглядит фронда в глазах колосса – Маяковского!

Стравинский прилежно переводил. Лицо Маяковского ничего мне не говорило, это лицо младенца-богатыря. Зато на переводчика стоило посмотреть, его работа была этакой контрабандой: он в одиночку курсировал между двумя языками и отбирал товары по своему усмотрению.

В этом весь нынешний Стравинский. Тщетно пытался он прибавить тонкости речам русского и убавить моим, и, когда Маяковский ушёл, передо мной; остался мой соотечественник.

Разве это не чудо: гроза, крайне озабоченная совершенством кривой, которую вычерчивают регистрирующие её приборы? Восточный романтизм (приступы тоски, бурные порывы), работающий на латинский рационализм.

Гениальность так же стихийна, как электричество. Она есть, или её нет. У Стравинского она есть, и следовательно, он о ней не думает. Не делает из неё фетиша. Не трепещет перед ней. Ему не грозит самокопание: он не станет ни возносить, ни умалять себя. Он просто конденсирует некую природную силу и использует её для питания самой разной техники: от завода до карманного фонарика.

Усовершенствование, разнообразие механизмов заменяет пресловутое вдохновение.

Таков портрет Стравинского 1923 года в фас. Рассмотрим теперь его профиль.

Изящество требует безукоризненного чувства меры. Тут надо удержаться на краю пропасти. В неё сваливаются почти все, чья музыка ласкает слух. Россини же, Чайковский, Вебер, Гуно, Шабрие наклоняются, но не срываются. И благодаря глубоким корням могут даже висеть над ней.

«Мавра» удерживает равновесие над самой бездной. Напрашивается сравнение с клоуном, играющим на мандолине на вершине пирамиды из стульев. Пирамида шатается. Подолгу застывает в мёртвой точке.

Как рассказать о Стравинском, не говоря об этом последнем его этапе? Кольца, гетры, шейные платки, клапаны, галстуки, булавки, часики, кашне, безделушки, пенсне, монокли, очки, цепочки — все это ничего не говорит о нем. Это только внешнее проявление безразличия Стравинского к тому, что о нем скажут. Он сочиняет, говорит, одевается так, как хочет. Когда он играет на фортепьяно, инструмент составляет с ним единое целое, когда дирижирует своим «Октетом», к нам обращена спина астронома, который погружен в расшифровку великолепного инструментального расчёта, выполненного серебряными цифрами.

От Н. А. Римского-Корсакова он унаследовал пристрастие к порядку, который понимает по-своему. Чернильницы, ручки, линейки, разложенные на столе у Римского-Корсакова, наводили на мысль о пунктуальности бюрократа. У Стравинского же порядок устрашающий. Как в операционной.

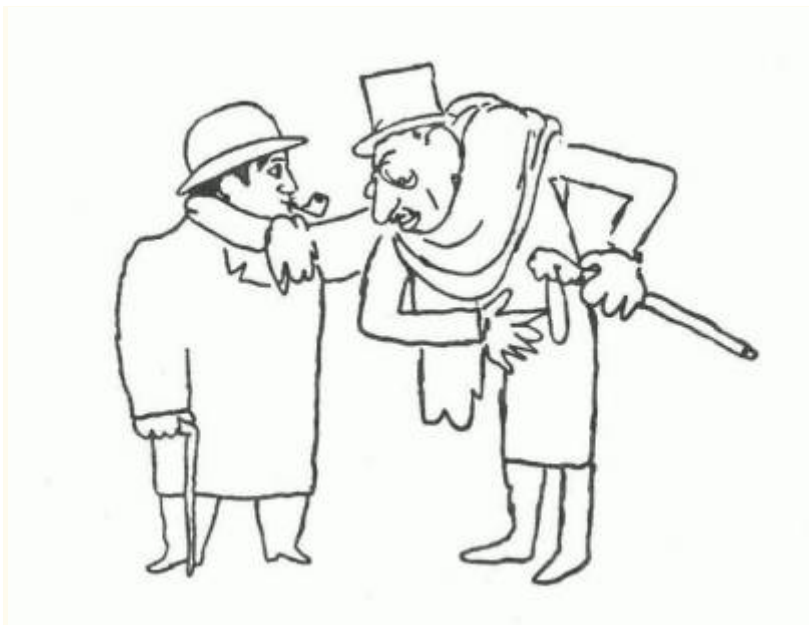
Этот композитор врос в работу, облачился в неё, он весь, как человек-оркестр в давние времена, увешан музыкой, он строгаёт её и покрывает все вокруг слоем стружки, он неотделим от своего кабинета. Где бы ни был Стравинский: в Морже, Лейзене, в Париже (обычно он останавливается у Плейеля) – он всегда в панцире, как черепаха. Пианино, барабаны, метрономы, цимбалы, американские точилки, пюпитры – всё это его дополнительные органы. Так же, как ручки управления у пилота или разные усики и щетинки у насекомого в брачном наряде, которые мы видим в тысячекратном увеличении на экране.

Конечно, «Весна священная» потрясает, а «Свадебка», как гоночный автомобиль, захватывает своей

стремительностью; но даже в «Свадебке», где дух «Весны» находит окончательную оркестровую формулу, красота все ещё слишком чувственна. И как забыть, что те, кто сидел со мной рядом и аплодировал ей, выказали полное равнодушие к написанной позже «Мавре»? Их восторг коробит меня. Их хлопки кажутся мне пощёчинами.

Изумляет твёрдость этого человека: в то время как толпа обожателей требует: «Ну, помучай, побей меня ещё», он предлагает ей тонкое кружево.

Такой изысканный подарок приводит публику в замешательство. Ей было понятнее, когда её лупили.



Стравинский и Пикассо. Рисунок Жана Кокто